

*Richard Hillman*

---

## RETROUVAILLES, DÉCOUVERTES, DÉNOUEMENTS

L'apport du roman grec à la dramaturgie shakespearienne

Dans le dernier acte de cet assemblage fantasmagorique d'effets scéniques qu'est *Cymbeline*, l'une des dernières tragi-comédies de Shakespeare (vers 1610), le héros Posthumus, condamné à mort comme prisonnier de guerre et coupable, comme il le croit, du meurtre de sa femme à nouveau bien-aimée, tombe dans un sommeil de désespoir. Le songe qu'il fait alors préfigure sa rédemption et le dénouement heureux de la pièce. En effet, Posthumus voit – tout comme nous, les spectateurs – les esprits de ses parents, qu'il n'avait jamais connus en raison de sa naissance posthume, prier Jupiter pour lui de façon certes cérémonieuse, mais insistante. S'ensuit l'apparition du roi des dieux lui-même, monté sur un aigle, qui reproche aux esprits leur importunité mais les rassure dans des termes très suggestifs : « *Whom best I love, I cross, to make my gift, / The more delayed, delighted* [Qui m'est cher, je le contrarie ; et ma faveur / Ce délai en fait un délice] »<sup>1</sup>. Puis le statut ambigu de la vision – balançant entre songe et « réalité » – se marque par une tablette gravée d'une prophétie énigmatique, don concret de Jupiter que Posthumus retrouve en se réveillant.

*Cymbeline* est une pièce souvent reconnue pour son évocation d'un monde sur le point de devenir chrétien : l'intrigue romantique – et romanesque – est enchâssée dans un cadre supposé « historique » (tiré des *Chroniques* de Raphaël Holinshed) qui suggère cette idée que la paix quasi miraculeuse scellée finalement entre Rome et le royaume britannique annonce la naissance du Christ. Certes, comme dans toutes les tragi-comédies shakespeariennes, et bien souvent dans d'autres pièces, des résonances chrétiennes viennent enrichir symboliquement

certaines éléments de l'intrigue : séparation, perte d'identité, péché, fausse mort, retour à la vie, retrouvailles, etc. Toutefois, ce Jupiter ne donne pas l'impression d'être une déité en voie de disparition, tandis que ses paroles ne font pas écho à la doctrine chrétienne, même du point de vue des martyrs qui vivaient leur supplice comme un signe de grâce, un gage du paradis. Certes, Dieu peut mettre à l'épreuve la foi de ses créatures – en témoigne le cas de Job –, mais il ne les fait pas souffrir pour augmenter leurs joies terrestres. De tels procédés suggèrent plutôt l'image miroir des dieux sadiques qui président à la tragédie, tels qu'évoqués par Gloucester dans *Le Roi Lear* : « *As flies to wanton boys, are we to th' gods ; / They kill us for their sport* [Les dieux nous traitent comme les gamins épiègles les mouches, / Ils nous tuent par plaisir] »<sup>2</sup>.

Comme pourrait le suggérer cette distinction générique, la projection du mécanisme moteur de l'intrigue sous forme de divinités qui incarnent (pour ainsi dire) le fonctionnement éthique de l'univers dramatique met en relief le rôle du dramaturge lui-même. Tandis que, dans *Le Roi Lear*, il n'y a rien pour confirmer que les dieux sont censés exister en dehors des imaginaires très variables des différents personnages, l'auteur, lui, intervient de façon quasi manifeste vers la fin de la pièce pour transformer l'histoire source en une tragédie digne de dieux effectivement sadiques : la perte de la bataille par les forces de Cordelia, puis le meurtre de cette dernière, suivi de la mort de son père – ce sont des détournements de l'histoire source qui pouvaient être perçus comme arbitraires par un public avisé.

Or, dans les dernières tragi-comédies, l'univers se conforme, *grosso modo*, à celui des romans antiques, ce qui n'est guère surprenant si l'on considère l'influence largement répandue de cette forme littéraire, que ce soit directement (*Périclès*) ou indirectement (*Cymbeline*, *Le Conte d'hiver*, *La Tempête*)<sup>3</sup>. Les afflictions des héros et des héroïnes dues à la fortune ou aux actions de personnages malveillants, ou malvoyants, sont finalement compensées, et même lorsque les forces divines fonctionnent sous forme humaine – que ce soit partiellement (Paulina dans *Le Conte d'hiver*) ou entièrement (Prospero dans *La Tempête*) –, elles se font sentir comme faisant partie du paysage dramatique génériquement codé.

Tout cela pour mettre en valeur l'aspect méta-théâtral de Jupiter dans *Cymbeline*, perspective qui permet une lecture de ses paroles (« *Whom best I love, I cross...* ») comme une profession de foi dramaturgique, une mise en abyme ayant pour effet d'évoquer l'essentiel du modèle romanesque antique. L'importance de ce modèle pour les pièces tardives de Shakespeare n'est plus en question depuis longtemps. Plusieurs ouvrages et articles ont relevé des correspondances plus ou moins spécifiques au niveau des intrigues<sup>4</sup>. Mais on n'a peut-être pas assez entendu la voix de Jupiter pour bien apprécier les techniques par lesquelles le dramaturge développe ce sens du tragique transformé, sans